Malarstwo polskie
Symbolizm
i Młoda Polska

Profesorowi Wiesiawowi Juszczakowi
dedykujemy

Irena Kossowska
Łukasz Kossowski

Malarstwo polskie
Symbolizm
i Młoda Polska

(…) sztuka, podobnie jak religia, metafizyka czy mistyka jest oknem ku nieskończoności, pryzmatem, przez który nie mogąc objąć jej całej – to z tej, to z owej strony w bezdenną otchłań jej wglądamy […].

Zenon Przesmycki-Miriam

Publishing House ARKADY

PROJEKT I OPRACOWANIE GRAFICZNE
Maciej Buszewicz B© Grafika Wydawnicza

WSPÓŁPRACA Małgorzata Jurko

REDAKCJA Barbara Legut

KOREKTA Maria Witczak???

© Copyright by Wydawnictwo „Arkady" Sp. z o.o., Warszawa 2010
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISBN xxxxxxxxxxxxx
ISBN xxxxxxxxxxxxx (w futerale)

Obrazy, których numery
nie zostały umieszczone na kolorowym tle,
nie są reprodukowane w galerii.

SKRÓTY:

dep. MPWW – depozyt Fundacji Muzeum Wojciecha Weissa
MGB – Muzeum Górnośląskie w Bytomiu
MHMK – Muzeum Historyczne Miasta Krakowa
MJMR – Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu
MLWB – Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy
MLW – Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie
MLL – Muzeum Lubelskie w Lublinie
MMPł – Muzeum Mazowieckie w Płocku
MNG – Muzeum Narodowe w Gdańsku
MNKi – Muzeum Narodowe w Kielcach
MNK – Muzeum Narodowe w Krakowie
MNP – Muzeum Narodowe w Poznaniu
MNS – Muzeum Narodowe w Szczecinie
MNW – Muzeum Narodowe w Warszawie
MNWr – Muzeum Narodowe we Wrocławiu
MOC – Muzeum Okręgowe w Częstochowie
MOT – Muzeum Okręgowe w Toruniu
MPŚS – Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku
MSŁ – Muzeum Sztuki w Łodzi
MŚl.Op. – Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu
MŚK – Muzeum Śląskie w Katowicach
PZS Wawel – Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu
BPP – Towarzystwo Historyczno Literackie. Biblioteka Polska w Paryżu
TPSP w Krakowie – Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie
MPB – Muzeum Podlaskie w Białymstoku

Spis treści:

Wprowadzenie 7

Rozdział 1. 24
Manifesty symbolizmu
– młodopolski Kraków
GALERIA

Rozdział 2. 84
Mity, legendy,
biblijne przypowieści
GALERIA 102

Rozdział 3. 148
Zapisy zmierzchu,
wizerunki duszy
GALERIA 180

Rozdział 4. 276
W podróży. Między nostalgią
a fascynacją światłem
GALERIA 290

Rozdział 5 326
Pejzaż rodzimy, religijny rytuał
GALERIA 342

Epilog 396

Indeks 399

Włodzimierz Pawlikowski, Spadająca gwiazda

Wprowadzenie

Sztuka symboliczna, odwołująca się do transcendencji, dążąca do oddania czci Bogu i uchwycenia istoty ludzkiej egzystencji istniała od zarania dziejów. Pełniła funkcje magiczne, rytualne i sakralne, służyła okiełznaniu sił natury, zbliżała do absolutu, była środkiem poznania ludzkiej natury i sposobem pojmowania tajemnic uniwersum. Jednym z najpełniejszych jej przejawów był symbolizm, nurt, który narodził się we Francji w połowie lat osiemdziesiątych XIX wieku i szybko rozprzestrzenił na inne kraje Europy – Niemcy, Włochy, Belgię, Holandię i Austro-Węgry, objął swym oddziaływaniem Rosję i przeniknął do młodej kultury Stanów Zjednoczonych[1].

Symbolizm wyrastał ze sprzeciwu filozofów, teoretyków sztuki i artystów wobec pozytywistycznego światopoglądu, wobec racjonalizmu, materializmu i obiektywizmu w pojmowaniu rzeczywistości. W ciągu ostatnich dwóch dekad XIX wieku osłabła wiara w niepodważalną moc intelektu, nadwątlone zostały naukowe aksjomaty, a obserwacje przyrodoznawcze okazały się niewystarczające, by w pełni zrozumieć świat. Jego naukowy model, porządkujący zjawiska natury i umożliwiający postęp cywilizacji, okazał się cząstkowy i ułomny, bo pozbawiony elementu duchowości. Intensywna industrializacja i osiągnięcia techniki nie mogły zaspokoić emocjonalnych potrzeb człowieka końca wieku, który czuł się coraz bardziej wyalienowany i zagubiony. Filozofowie, poeci i artyści dostrzegli, że sens istnienia nie wyczerpuje się w poznaniu materialnej strony rzeczywistości, gdyż istotę bytu stanowi pierwiastek duchowy przenikający wszelkie zjawiska, nieuchwytny, lecz intuicyjnie wyczuwalny. Według wyznawców panteizmu to spirytualny wymiar decydował o jedności uniwersum. Przekonanie o dwoistej, fizycznej i psychicznej naturze wszechświata rozbudziło pragnienie pokonania materialnej bariery, wniknięcia w sferę ducha natury i duszy człowieka.

Pozbawiony metafizycznych odniesień i odarty z wiary w Boga świat pozytywistów został odrzucony i zastąpiony dziedzictwem romantyków, które nabrało teraz szczególnej wagi jako niewyczerpane źródło inspiracji. Neoromantycy schyłku XIX wieku na nowo podjęli wątek ludzkiej samotności wobec bezmiaru i potęgi natury. W zjawiskach przyrody dostrzegli odbicie swych emocji, a własną psychikę poddali wnikliwej introspekcji. Na szczyt hierarchii wartości wynieśli artystyczny kreacjonizm. Kryzys światopoglądowy prowadził z jednej strony do odnowy religijnej, z drugiej zaś do poszukiwania nowych sposobów uduchowienia człowieka, czemu miały służyć nieortodoksyjne teorie, ezoteryzm, okultyzm, teozofia i antropozofia. Renesans katolicyzmu wiązał się z urzeczeniem kulturą średniowiecza, odsłanianiem jej bogactwa i złożoności, zgłębianiem fenomenu świętości, a także poznawaniem jego antytezy – czarnej i białej magii. Coraz silniej wciągał w swe mroczne obszary satanizm, coraz bardziej intrygowała odmienność filozoficznych systemów hinduistycznego i buddyjskiego Wschodu.

Myśliciele i twórcy schyłku wieku przyswoili sobie zasady filozofii Artura Schopenhauera, który już na początku stulecia zasymilował normy buddyzmu, afirmując postawę ucieczki od rzeczywistości, inicjując fascynację stanem znużenia i niemocy, nirwaną i śmiercią. Schopenhauerowskie koncepcje filozoficzne współgrały z pogłębiającymi się w końcowych dekadach XIX stulecia stanami apatii, atrofii woli, obezwładniającego pesymizmu i katastroficznych lęków. Oddziaływanie teorii Schopenhauera dopełniła nietzscheańska wizja świata rozdartego między dwa żywioły – dionizyjski i apolliński – wizja niosąca ze sobą tragiczny wizerunek człowieka targanego walką między instynktem a rozumem, irracjonalnym popędem a pragnieniem harmonii. Dopiero jednak ogłoszona w 1901 roku rozprawa Fryderyka Nietzschego *Wola ku mocy* dała początek nowym tendencjom myślowym. Szeroki rezonans w intelektualno-artystycznych kręgach Europy wywołała zarysowana w niej koncepcja siły, witalności, pokonującej wszelkie bariery zdolności do panowania i kreowania, jaką miała posiąść istota doskonała – „nadczłowiek" przyszłości. Tym samym melancholia końca wieku przeistoczyła się w radość narodzin nowej ery, której symptomy zaczęły przeważać nad objawami agonii mijającej epoki. Kolejny wielki system myślowy, który współtworzył filozoficzne podstawy symbolizmu, stanowiła ontologia Henri Bergsona, opisująca nieustanną zmienność bytu i płynność wszelkich zjawisk. Dla Bergsona kwintesencją istnienia stał się życiodajny pęd (*élan vital*), niewyczerpany i niepoddający się racjonalizacji, dostępny jedynie intuicyjnemu poznaniu i stymulujący ewolucję.

Zawiły splot filozoficznych refleksji, poetyckich inspiracji i literackich odniesień kształtował wrażliwość i wyobraźnię artystów, którzy uwierzyli w zbawczą moc sztuki otwierającej przestrzeń ducha i ujawniającej spirytualny wymiar rzeczywistości. „Stańmy się mistykami sztuki" – wzywał teoretyk

[1] Pionierską rolę w prezentacji szerokiego zasięgu oddziaływania symbolistycznego kierunku odegrała wystawa *Le Symbolisme en Europe*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1975-1976. Do publikacji poszerzających geograficzną mapę symbolizmu należy książka M. Gibson, É. Allegret *Les Symbolistes*, Paris 1984.

symbolizmu, Albert Aurier[2]. Mimetyzm i weryzm, wierne naśladownictwo form natury w sztuce realistów oraz szczegółowość opisów ludzkiej egzystencji w powieściach naturalistów, ustąpiły pola poszukiwaniu metafizycznych doznań i mistycznych uniesień, zgłębianiu tajemnic ludzkiej jaźni i odkrywaniu niewyczerpanych możliwości wyobraźni. Wyniesiona do rangi głównego narzędzia poznania intuicja, skrajny subiektywizm i indywidualizm, nieograniczona swoboda twórcza stały się najważniejszymi hasłami szermierzy nowej formacji artystycznej i podstawą symbolistycznej estetyki.

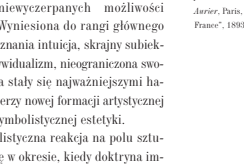
Antymaterialistyczna reakcja na polu sztuki nasiliła się w okresie, kiedy doktryna impresjonistyczna odniosła już niekwestionowany sukces. To właśnie impresjonizm, będący skrajną formą naturalizmu w malarstwie, stał się punktem wyjścia do dalszych poszukiwań dla tych twórców, którzy notowanie zmienności optycznych wrażeń uznali za niewystarczający cel artystycznych dążeń. Znamienny dla impresjonistów sposób postrzegania natury przezwyciężył w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku Paul Cézanne, tworząc podwaliny malarstwa opartego na intelektualnej spekulacji, geometryzacji form i kompozycyjnej struktury. Oryginalne wnioski z lekcji impresjonizmu wyciągnęli Paul Gauguin i Vincent van Gogh. Gauguin i podążający jego tropem artyści skupieni w bretońskiej kolonii Pont-Aven, oraz członkowie paryskiej grupy Nabis, zsyntetyzowali na powrót plamę barwną i zamknęli ją konturem, akcentując dekoracyjne walory malarstwa i ekspresyjną moc kolorów. Van Gogh przetworzył pointylistyczną technikę impresjonistów w rozedrgane, impastowe faktury, dając początek sztuce ekspresjonistycznej, która dla przekazania emocji nasyca barwy i eksponuje malarską materię. Ewolucji uległa też sztuka Claude'a Moneta, pioniera impresjonizmu, którego płótna coraz sugestywniej oddawały barwne harmonie i dysonanse, pokonując wymóg utrwalania ulotnych doznań wizualnych. Droga ta prowadziła ostatecznie ku granicącemu z abstrakcją ekspresjonizmowi opartemu na sile oddziaływania barw i dynamice malarskiego gestu.

Autonomiczną wartość zyskał w estetyce symbolizmu sam język plastyczny, którego składniki – barwa, linia i światło – na równi z przedstawianymi motywami przekazywały idee i wyrażały uczucia. Nierozerwalna jedność formy i treści stanowiły novum i wyróżnik symbolizmu przeciwstawiającego się nie tylko niewolniczemu naśladownictwu natury w sztuce, ale także rozbudowanej narracyjności oraz konwencjonalnym alegoriom i personifikacjom, które sankcjonował akademicki kanon obrazowania. Zestrój barw, natężenie kolorów i dukt linii w obrazach symbolistów, same w sobie ewokowały emocje i stany psychiczne twórcy, które w intuicyjny sposób odbierał widz. Takie pojmowanie specyfiki środków wyrazu w malarstwie, rzeźbie i grafice prowadziło do znaminnego dla końca wieku artystycznego wyrafinowania, do wysublimowanego este-

[2] A. Aurier, *Essai sur une nouvelle méthode de critique*, w: idem, *Oeuvres posthumes de G.-Albert Aurier*, Paris, „Mercure de France", 1893, s. 175-176.

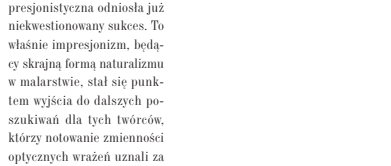
1
Paul Cézanne,
Błękitny wazon,
1885-1887,
olej, płótno,
61 × 50 cm
Musée d'Orsay,
Paryż

2
Paul Gauguin,
Żółty Chrystus,
1889, olej, płótno,
92,5 × 73 cm
Knox Art Gallery,
Buffalo

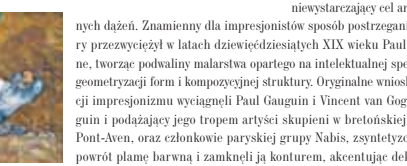


3
Maurice Denis,
Muzy, *1893,*
olej, płótno,
168 × 135 cm
Musée National
d'Art Moderne,
Paryż

4
Édouard Vuillard,
W łóżku, *1891,*
olej, płótno,
74 × 92 cm
Musée d'Orsay,
Paryż

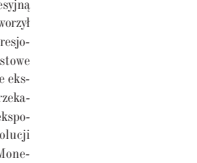


5
Vincent van Gogh,
Odpoczynek żniwiarzy,
1889-1890,
olej, płótno,
73 × 91 cm
Musée d'Orsay,
Paryż

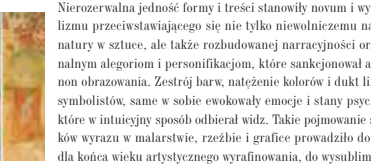


6
Claude Monet,
Impresja. Wschód
słońca, *1872,*
olej, płótno,
49 × 64 cm
Musée Marmottan,
Paryż

7
Claude Monet,
Katedra w Rouen,
1894,
olej, płótno,
160 × 65 cm
Musée Marmottan,
Paryż



8
Pierre Bonnard,
Kobiety w ogrodzie,
1891, olej, papier,
płótno, 154 × 47 cm
Musée d'Orsay,
Paryż



tyzmu, którego kwintesencją stało się zapożyczone od Charles'a Baudelaire'a i Théophile'a Gautiera hasło „sztuka dla sztuki" proklamujące jej uwolnienie od wszelkich pozaartystycznych funkcji. Twórcy symbolizmu, świadomi elitarnego charakteru nowego kierunku, nadali swej sztuce status nadrzędny wobec kultury mieszczańskiej i – podobnie jak romantycy – dokonali absolutyzacji jej roli w wymiarze społecznym.

Nurt symbolizmu, obejmujący literaturę, muzykę i sztuki wizualne, niejednorodny i złożony, bogaty w tematyczne wątki i stylistyczne tendencje, jak dotąd nie uzyskał precyzyjnej definicji. Poszczególne jego odmiany nie zostały wyczerpująco opisane, a cezury rozwoju klarownie wytyczone. Podobnie jak samo pojęcie symbolu, symbolizm broni się przed jednoznacznością rozumienia i, mimo że należy do minionych zjawisk historycznych, pozostaje nadal otwarty na analizy i interpretacje. Jego chronologiczne ramy są przez badaczy rozmaicie określane. Najczęściej przyjmowane daty graniczne to lata 1886-1910, wyodrębniające zarazem specyficzną epokę przełomu XIX i XX wieku. W 1886 roku odbyła się ostatnia wystawa francuskich impresjonistów. W tym też roku Jean Moréas ogłosił manifest literackiego symbolizmu. Rok 1910 wyznacza cezurę nieostrą, sygnalizującą zjawiska, które pojawiły się już parę lat wcześniej i prowadziły do uformowania się dwudziestowiecznych nurtów sztuki, takich jak ekspresjonizm, nowy klasycyzm, kubizm i futuryzm. Rok 1910 to także prolog sztuki abstrakcyjnej, która dynamicznie rozwinie się w nowym stuleciu. Jednak cezury początku i końca symbolizmu ulegają ciągłym przesunięciom, pozwalając na eliminacje lub włączanie w jego obszar rozmaitych zjawisk artystycznych, twórców i dzieł. Niektórzy monografiści nurtu dostrzegli jego przejawy i manifestacje na przestrzeni całego XIX wieku, poczynając od powstałych około 1800 roku fantastycznych wizji Goi, Blake'a i Füssliego, przez twórczość romantyków i prerafaelitów, po sztukę dekadentów i symbolistyczną kulminację przełomu XIX i XX stulecia[3]. Inni znawcy ograniczyli okres występowania symptomów symbolizmu do drugiej połowy XIX wieku[4], bądź zamknęli go w ostatnich dwóch dekadach stulecia[5].

Sam termin „symbolizm" został po raz pierwszy użyty w manifeście francuskiej poezji opublikowanym przez Jeana Moréasa na łamach „Figaro Littéraire" w 1886 roku[6]. Za prekursora nowej formuły poetyckiej Moréas uznał Charles'a Baudelaire'a, twórcę zasady „odpowiedników" pomiędzy elementami przyrody nieożywionej i ożywionej, powinowactw pomiędzy rzeczywistością doświadczaną zmysłowo a światem idei, analogii pomiędzy barwami, dźwiękami a zapachami. Teorię autora *Kwiatów zła* malarze odczytali jako postulat tworzenia plastycznych ekwiwalentów poetyckiej metaforyki i muzycznych brzmień za pośrednictwem chromatycznych tonów, rytmu konturów i harmonii barw, czyli przez transpozycję na płótno świata widzialnego i podporządkowanie go prawom twórczej wyobraźni. Koncepcja Baudelaire'a leżała także u podstaw szeroko rozpowszechnionej wśród symbolistów teorii synestezji, w myśl której dzieło sztuk wizualnych wywołuje nie tylko wrażenia optyczne, ale także doznania słuchowe, węchowe i dotykowe. Romantyczna zasada powinowactwa sztuk zyskała postać doskonałą w dramacie muzycznym Richarda Wagnera. Wagnerowska idea *Gesamtkunstwerk* – dzieła totalnego – zakładała syntezę kilku dyscyplin artystycznych, akcentowała pobudzającą wszystkie zmysły współzależność muzyki, słowa i sztuk plastycznych, która realizowała się na scenie teatru operowego. Entuzjaści koncepcji Wagnera byli przeświadczeni, że wielostronne oddziaływanie na odbiorcę pobudza jego zdolności percepcyjne, ożywia intuicję i wyobraźnię. Skarbnicą inspiracji dla poetów, muzyków i malarzy poszukujących tajemnych znaczeń i ukrytych sensów stały się wiersze Stéphane'a Mallarmégo i Paula Verlaine'a, uznanych przez Moréasa za czołowych twórców symbolistycznej poetyki. Ich utwory najpełniej oddawały ideę symbolu, niewyrażalnego i nieuchwytnego, jedynie przybliżającego i sugerującego znaczenia za pomocą aluzji, nawarstwiających się metafor i wielorakich skojarzeń. Świat symbolistycznych wyobrażeń wzbogacały też o nieznane dotąd przestrzenie poematy Arthura Rimbauda i dramaty Maurice'a Maeterlincka.

Na polu sztuk plastycznych pierwszą próbę określenia nowego kierunku podjął w 1891 roku francuski krytyk Albert Aurier w artykule *Symbolizm w malarstwie – Paul Gauguin*[7]. Namalowany przez Gauguina w 1888 roku obraz *Wizja po kazaniu*, czyli *Walka Jakuba z aniołem* posłużył Aurierowi do sformułowania wyróżników nowego malarstwa – malarstwa dekoratywnego, symbolizującego idee przez syntezę i deformację obserwowanych w naturze kształtów, arbitralną zmianę barw

[3] Do najwcześniejszych ujęć tego typu należą prace: C. Chassé, *Le Mouvement Symboliste dans l'art du XIX siècle*, Paris 1947; U. Christoffel, *Malerei und Poesie. Die symbolistische Kunst des 19. Jahrhunderts*, Wien 1948; W. Hofmann, *Das irdische Paradies*, München 1960. Analogiczną postawę interpretacyjną przyjął Hans H. Hofstätter w swej książce *Symbolizm* (Warszawa 1987, przekład S. Blaut), odnajdując przejawy symbolizmu także w sztuce początków XX stulecia.

[4] Por. J. Pierre, *Le Symbolisme*, Paris 1976.

[5] Por. R. Goldwater, *Symbolism*, New York 1979.

[6] J. Moréas, *Le symbolisme*, „Figaro Littéraire", 18.09.1886.

[7] A. Aurier, *Le symbolisme en peinture – Paul Gauguin*, „Mercure de France", 9.02.1891; polski przekład H. Morawska, w: *Modernizci o sztuce*, wybrała, opracowała i wstępem opatrzyła E. Grabska, Warszawa 1971, s. 263-275.

9
Paul Gauguin,
Wizja po kazaniu.
Walka Jakuba
z aniołem, *1888, olej,*
płótno, 73 × 92 cm
National Gallery of
Scotland , Edynburg

i spłaszczenie wyobrażonej na płótnie przestrzeni. Uogólnione i uproszczone formy w odczuciu Auriera były bardziej sugestywnym nośnikiem nastrojów, emocji i metafizycznych treści niż pełne szczegółów, iluzjonistyczne kompozycje akademików i naśladujące potoczną rzeczywistość obrazy realistów. W *Wizjii po kazaniu* Gauguin odrealnił pejzaż, sprowadzając go do wertykalnej, różowej płaszczyzny łąki przeciętej ukośnym pniem drzewa, na której biblijny Jakub zmaga się ze złotoskrzydłym aniołem. Stłoczone na pierwszym planie postacie Bretonek wydobył Gauguin jednorodnymi plamami barw, które na wzór średniowiecznych witraży obwiódł wyrazistym konturem. W zawężonej, dekoracyjnie spłaszczonej przestrzeni obrazu zespolił dwa światy: świat realny, który uosabiają rozmodlone kobiety, i świat wizyjny, który jawi się w ich rozpalonej kazaniem wyobraźni. „Sądzę, że osiągnąłem w tych postaciach dużą ludową i zabobonną prostotę. [...] Dla mnie w tym malowidle pejzaż i walka istnieją tylko w imaginacji modlących się, jako wynik kazania. Stąd bierze się kontrast między realnymi ludźmi a walką w pejzażu, który jest nierealny i nieproporcjonalny" – wyjaśniał Gauguin w liście do van Gogha[8]. *Wizja po kazaniu* uznana została za manifest syntetyzmu, teorii, którą Gauguin przekazał swym uczniom w Pont-Aven, kładąc fundament pod estetykę symbolizmu. Drugim programowym dziełem nowej sztuki stały się *Kobiety bretońskie na zielonej łące,* obraz namalowany przez Émile'a Bernarda także w 1888 roku. Zauroczenie „prymitywizmem", fascynacja sztuką ludową i adaptacja średniowiecznych konwencji obrazowania, przejawiły się tu w wertykalnym spiętrzeniu kompozycyjnych planów i syntezie przedstawionych form. Stosowanie mocnych konturów obiegających pozbawione walorowego modelunku plamy barwne zyskało nazwę kluazonizmu, techniki nawiązującej do tradycji sztuki witrażowej i emalierstwa Dalekiego Wschodu. Na podstawie malarskich doświadczeń Gauguina, Bernarda, Louisa Anquetina i Paula Sérusiera, w 1890 roku Maurice Denis sformułował słynne twierdzenie, iż „obraz, zanim stanie się koniem bitewnym, nagą kobietą lub jakąkolwiek inną anegdotą, jest przede wszystkim powierzchnią płaską pokrytą farbami w określonym porządku"[9]. O prekursorach modernizmu skupionych w Pont-Aven pisał: „Występowali przeciwko naturalizmowi, bo naturalizm przez swą wierność i fotograficzność «kłamie». Nowa sztuka miała być powszechnym triumfem wyobraźni estetów nad wysiłkami głupiego naśladownictwa, triumfem wzruszenia, «Piękna» nad naturalistycznym kłamstwem"[10]. Podążając tropem Gauguina, Denis i pozostali członkowie utworzonej w 1891 roku grupy Nabis poszukiwali wzorów dla swych stylotwórczych aspiracji w sztuce prymitywnej, w „świętych, skończonych, dostojnych ikonach" minionych epok – malarstwie egipskim, asyryjskich reliefach, bizantyjskich mozaikach, romańskiej rzeźbie, gotyckich witrażach, freskach quattrocenta i japońskich kakemonach[11]. Ważnym punktem odniesienia dla pokolenia nabistów była także klasycyzująca twórczość Pierre'a Puvis de Chavannes. Prócz niego reputację wielkich protoplastów symbolizmu zyskali Gustave Moreau i Odilon Redon, malarze, którzy podobnie jak de Chavannes, dojrzałość artystyczną osiągnęli już w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku. To z ich sztuki symboliści czerpali twórcze impulsy, od nich zapożyczali motywy do przetworzenia i stylistyczne formy do adaptacji. Ornamentalna arabeska klejnotów i bogate desenie szat aktorów w biblijnych i mitologicznych scenach malowanych przez Moreau, podobnie jak tajemnicze fantomy wyłaniające się z czarnej otchłani w rysunkach Redona, odcisnęły niezatarte piętno w wyobraźni dekadentów. Żywa też była fascynacja sztuką angielskich prerafaelitów. Podziw budziły

10
Puvis de Chavannes,
Dziewczęta
nad brzegiem morza,
1879, olej, płótno,
61 × 47 cm
Luwr, Paryż

11
Gustave Moreau,
Zjawa, *ok. 1875,*
olej, płótno,
142 × 103 cm
Musée Gustave
Moreau, Paryż

12
Odilon Redon,
Oko, *1882,*
litografia,
26,2 × 19,8 cm

13
Dante Gabriel
Rossetti,
Oblubienica,
1865-1866, olej,
płótno,
82,6 × 76,2 cm
Tate Gallery,
Londyn

14
Edward Burne-Jones,
Król Kofetua
i żebraczka,
1883-1884,
olej, płótno,
293,5 × 136 cm
Museum of
Modern Art,
Nowy Jork

[8] List Gauguina do van Gogha, b. d. [wrzesień 1888], [cyt. za:] W. Jaworska, *Kocham Polskę i Gauguina*, w: *Władysław Slewiński 1854-1918. Wystawa monograficzna*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1983, s. 14.

[9] *Art et Critique*, 23. i 30.08.1890, [cyt. za:] M. Denis, *Definicja neotradycjonizmu (1890)*, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybrały i opracowały E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1977, s. 74.

[10] M. Denis, *Théories 1890-1910*, Paris 1912, s. 12, [cyt. za:] W. Jaworska, *Kocham Polskę i Gauguina*, op. cit., s. 12.

[11] Ibidem, s. 80.

ich stylizowane na wzór wczesnego renesansu kompozycje, urzekały malarskie opowieści snute na kanwie biblijnych wątków i średniowiecznych legend. Również wyestetyzowana sztuka Edwarda Burne-Jonesa święciła triumfy na wystawach urządzanych w artystycznych ośrodkach kontynentalnej Europy. W niemieckojęzycznym obszarze kulturowym ważną postacią dla symbolistów stał się Szwajcar Arnold Böcklin, twórca nastrojowych pejzaży i scen trawestujących wątki antycznej mitologii. Repertuar tematów i płastycznych rozwiązań czerpanych z kulturowej tradycji rozszerzał się szybko u schyłku wieku. Przywoływano mistyczne wizje Blake'a, rysunkową kosmogonię Rungego, demoniczne fantasmagorie Goi i Füssliego, wyznaczające w sztuce symboliczną kulminację około 1800 roku. Zachwyt sztuką archaiczną, ornamentalnym przepychem Orientu, perskimi miniaturami i japońskimi drzeworytami zrodził synkretyczny zespół symbolistycznych wyobrażeń łączących elementy kultur odległych w czasie i przestrzeni.

W szerokim nurcie symbolizmu mieściły się więc różnorakie tendencje stylowe i formalne predylekcje, tworzyły coraz to nowe konstelacje artystycznych postaw, a zarazem kształtował się zespół ulubionych motywów i wątków ikonograficznych obsesyjnie powracających, podejmowanych wciąż na nowo i od nowa interpretowanych, symptomatycznych dla filozoficzno-światopoglądowych trendów epoki. Tematy miłości i śmierci, narodzin i schyłku, wiosny i jesieni życia, Edenu i Inferna, mistycyzmu i erotyki, kobiety demonicznej i anielicy, dandysa i kapłana, metropolii i natury, marzenia i mitu, często opozycyjnie zestawiane, dominowały w twórczości artystów tak odmiennych pod względem stylistycznych wyborów i stosowanych środków ekspresji, jak Paul Gauguin, James Ensor, Edvard Munch, Ferdinand Hodler, Fernand Khnopff, Jan Toorop, Hans von Marées, Eugène Carrière, James McNeill Whistler, Ludwig von Hofmann, Alfred Kubin, Félicien Rops, Max Klinger, Gustave Klimt, Franz von Stuck, Aubrey Beardsley, Giovanni Segantini, Michaił Wrubel, czy Mikalojus Konstantinas Čiurlionis.

Szeroką gamę malarskich rozwiązań prezentowały też Salons de la Rose et Croix organizowane w latach 1892-1897 przez okultystę Joséphina Péladana, który skupił wokół siebie międzynarodowe grono wyznawców symbolistycznej estetyki. Czując się spadkobiercą siedemnastowiecznego stowarzyszenia alchemików, różokrzyżowców, Péladan przyjął tytuł chaldejskiego maga Sâr, i mianował się Wielkim Mistrzem Zakonu Różanego Krzyża Katolickiego. Będąc rzecznikiem neokatolicyzmu, skonsolidował grupę ponad dwustu artystów wokół koncepcji odnowy religijnej i programu artystycznego o antyakademickim i antynaturalistycznym profilu. Wzywał do poszukiwania mistycznego ideału zarówno w katolicyzmie, jak też w kabale, teozofii i okultyzmie, w mitach i legendach. Złożoność nurtu symbolistycznego, splot wielorakich dążeń twórczych i wewnętrznych powiązań między dyscyplinami artystycznymi, rozmaitość postaw i stylistyk, to nie jedyne trudności, jakie napotyka badacz interpretujący za-

15
Arnold Böcklin,
Wyspa umarłych,
1880, olej, płótno,
111 × 155 cm
Museum der
Bildenden Kunste,
Lipsk

16
William Blake,
Ziemski raj,
akwarela, papier,
37,2 × 52,7 cm
Tate Gallery,
London

17
Francisco Goya,
Saturn pożerający
własne dzieci
1821-1822,
olej,
146 × 83 cm
Prado, Madryt

18
Heinrich Füssli,
Tytania i Spodek,
1793,
olej, płótno,
169 × 135 cm
Kunsthaus,
Zurych

19
Edvard Munch,
Krzyk, *1899-1900,*
olej, płótno,
125,5 × 190,5 cm
Nasjonalgalleriet,
Oslo

20
Ferdinand Hodler,
Dzień, *1889,*
olej, płótno,
160 × 340 cm
Kunstmuseum, Berno

21
Fernand Khnopff,
Pustelnica (Zamykam
się w sobie), *1891,*
olej, płótno,
72 × 140 cm
Neue Pinakothek,
Monachium

22
James Abbot McNeil Whistler, Symfonia w bieli nr 2. Biała dziewczynka, *1864, olej, płótno, 77 × 50 cm Tate Gallery, Londyn*

23
Gustav Klimt, Judyta, *1909, olej, płótno, 178 × 46 cm Österreichische Galerie, Wiedeń*

24
Franz von Stuck, Grzech, *1893, olej, płótno, 95 × 59,7 cm Neue Pinakothek, Monachium*

25
Aubrey Beardsley, ilustracja do „Atalanty w Kalidonie" A. Swinburne'a, *1865*

26
Michail Wrubel, Demon, *1890, olej, płótno, 114 × 211 cm Galeria Tretiakowska, Moskwa*

27
Konstantin Čiurlionis, Andante, *1908, tempera, karton, 73 × 62,5 cm Muzeum Sztuki im. M. K. Čiurlionisa, Kowno*

warte w nim zjawiska[12]. Również kwestie natury terminologicznej, próby precyzyjnego określenia pojęcia „symbolizm", odnalezienia jednoznacznych wyróżników w stosunku do innych bliskich mu, pokrewnych, lub częściowo pokrywających się z nim nazw – takich jak modernizm, dekadentyzm, ekspresjonizm, fin-de-siécle – są wciąż na nowo podejmowane i prowadzą do rozmaitych wniosków[13].

W Niemczech i Francji termin „modernizm" krytyka literacka lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych odnosiła do najnowszych prądów przeciwstawiających się realizmowi i jego skrajnej postaci, jaką był naturalizm, do tendencji burzących zastane konwencje stylistyczne, do nowatorskiej poetyki[14]. Na gruncie polskim terminu „modernizm" użył po raz pierwszy Antoni Lange, określając nim w 1890 roku sztukę „dnia dzisiejszego", która „ma streszczać całą naszą duszę i całe nasze ciało, naszą newrozę i niepokój, szaleństwo i zbytek, naszą melancholię i cynizm, spazmy i rezygnację, pragnienie śmierci, pragnienie złota i miłości – całą naszą istotę i istotę naszego otoczenia"[15]. Pojęcie to rozpowszechniła jednak dopiero wydana w 1902 roku rozprawa Ignacego Matuszewskiego *Słowacki i nowa sztuka (Modernizm)*. Matuszewski nazwał modernizmem poezję subiektywistyczną. Termin ten odniósł do „sztuki podmiotowej w przeciwstawieniu do sztuki przedmiotowej, którą reprezentował naturalizm"[16]. Krytyk odnalazł w mistycznej twórczości Słowackiego wszystkie niemal wyróżniki nowoczesności w literaturze, podkreślając tym samym romantyczną genealogię polskiego modernizmu. Synonimem modernizmu pojmowanego jako nurt neoromantyczny stało się pojęcie „nowej sztuki", które do polskiego piśmiennictwa o sztuce wprowadził Stanisław Przybyszewski w głośnym manifeście z 1899 roku zatytułowanym *O „nową" sztukę*[17]. „Przedstawiciel nowej sztuki całkiem odwraca się od tego «zewnątrz» jako od rzeczy przypadkowej, zmiennej, włania się w siebie, chwyta w swej duszy rzeczy słowem nieujęte, szuka poza złudnym obrazem tzw. rzeczywistości całą drobniuteńką sieć pobudek, wpływów, obrazów niejasnych, rzeczy niesformułowanych logiką, stara się wniknąć w zagmatwanie wpływów i oddziaływań wzajemnych, jakie zachodzą pomiędzy całą przyrodą a człowiekiem, jednym słowem nie da się mamić świadomości"[18] – deklarował krytyk w ślad za wcześniejszymi sformułowaniami Baudelaire'a, Moréasa i Mallarmégo.

Termin „nowa sztuka" stosowany był przez tych teoretyków i publicystów, którzy podobnie jak Przybyszewski, akcentowali nowatorski, rewolucyjny charakter zachodzących w sztuce przemian, uwypuklali cechy nowoczesności i współczesnej duchowości. By zamanifestować odrębność końcowych dekad XIX stulecia od poprzedniej formacji kulturowej i zawarty w nich potencjał rozwojowy, krytycy wprowadzili także pojęcie „młodości". Określenia Młoda Belgia, Młode Niemcy, Młoda Skandynawia, Młoda Francja, Młoda Hiszpania i Młody Wiedeń odnosiły się do pokoleniowej wspólnoty twórców czynnych w poszczególnych krajach Europy w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, obejmując dorobek artystyczny tej epoki w całym jego zróżnicowaniu i niejednorodności. Pojęcie to, znaczeniowo najbardziej pojemne, akcentujące odrębność narodowych odmian modernizmu, zyskało także swój polski odpowiednik. Była nim „Młoda Polska" – termin użyty po raz pierwszy przez Artura Górskiego w serii artykułów opublikowanych w 1898 roku na łamach krakowskiego czasopisma „Życie"[19]. Wypowiedź Górskiego zyskała rangę literackiego manifestu: „Żądamy od sztuki naszej, aby była polską, na wskroś polską – bo jeśli straci rodzimość, straci tym samym siłę i wartość, i swoją rację bytu. Ale obok tego winna być młodą, mieć w sobie ogień młodości, skrzydła orle, królewskiego ducha, płomiennego ducha Mickiewicza"[20] – głosił krytyk. Nadając nazwę Młodej Polski[21] zjawiskom literackim zaistniałym już parę lat wcześniej, Górski przekazywał filozoficzną kwintesencję tego ruchu, który spinał klamrą romantyczne dziedzictwo mijającego stulecia ze współczesnością, mistyczną głębię poezji wieszczów łączył z ambicjami młodego pokolenia artystów wrażliwych na nowatorską aurę Paryża, Monachium, Wiednia i Berlina. Dokonywało się tym samym zjednoczenie tego, co polskie, z tym, co uniwersalne, powstawała spójna synteza rodzimej tradycji z tendencjami świeżo narodzonymi w sztuce Europy.

Zespolenie przejawów tożsamości narodowej z oddziaływaniem europejskiego modernizmu to znamienna cecha epoki Młodej Polski. Młodą Polskę, ujętą chronologicznymi ramami dwóch z górą dekad – 1890-1914 – rozumiemy nie tylko jako prąd literacki, lecz jako formację kulturową, która objęła wszelkie dziedziny myśli i twórczości, różnorodne postawy artystyczne niezwiązane jednym celem i wyłącznym programem. Okres ten uznano za jeden ze szczytowych etapów w rozwoju kultury narodowej, za fazę podsumowującą intelektualne dokonania XIX wieku i otwierającą nowe perspektywy twórcze, których rozwinięcie przyniesie miały kolejne dekady XX stulecia. Tym co odróżniało Młodą Polskę od ożywczych ruchów Młodej Europy była sytuacja polityczna narodu od ponad stu lat pozbawionego własnej państwowości. Stąd kultywowanie w polskim środowisku tradycji romantyzmu, nurtu, który wyniósł literaturę do rangi najistotniejszej manifestacji narodowej tożsamości. Stąd pojmowanie kultury jako enklawy i oręża polskości. Stąd ciągłe uwikłanie w narodową historię i martyrologię, niewygasająca pamięć o powstańczych zrywach i wciąż powracająca nadzieja na odzyskanie wolności.

Stąd wreszcie wyjątkowość związanego z formacją Młodej Polski symbolizmu, kierunku, podobnie jak na gruncie europejskim, bogatego w różnorodne przejawy i manifestacje. Ciężar romantycznej tradycji, waga martyrologicznej tematyki osłabiła tu i opóźniła poszukiwanie nowych form artystycznego wyrazu. Kiedy jednak – za sprawą krytyków tak wybitnych jak Stanisław Witkiewicz, Zenon Przesmycki, Feliks Jasieński, Stanisław Przybyszewski i Cezary Jellenta – zrozumienie autonomicznych wartości sztuki pojawiło się już w świadomości estetycznej Polaków, przybrało od razu postać oryginalną, specyficzną dla kultury polskiej[22]. Sztuka przestała być ilustracją narodowych dziejów, pełnić funkcję alegorycznego przekazu patriotycznych treści. Swe dziejowe posłannictwo zespoliła ze sferą jakości estetycznych i stylistycznych rozwiązań, które niosły wyraz historycznej świadomości artysty Polaka. Z brzemieniem historii borykali się najwięksi polscy symboliści, dwaj uczniowie Jana Matejki, Jacek Malczewski i Stanisław Wyspiański. Każdy z nich na swój sposób poszukiwał nowego języka plastycznego dla wyrażenia narodowych treści, każdy sięgał po środki ekspresji odmienne od stylistyki patriotycznych cyklów Artura Grottgera i historiozoficznych obrazów Jana Matejki, choć obaj ci koryfeusze polskiego malarstwa odcisnęli niezatarte piętno na wyobraźni młodego pokolenia. Malczewski odnalazł własną poetykę w na poły alegorycznym, na poły symbolicznym malarstwie traktującym o patriotycznej powinności i powołaniu artysty. Wyspiański w swych dramatach i kartonach do witraży katedr lwowskiej i wawelskiej wykreował tragiczną wizję dziejów ojczyzny i jej przeznaczeń. Jeszcze inaczej kształtowali swe postawy twórcze Jan Stanisławski, Leon Wyczółkowski, Józef Mehoffer, Ferdynand Ruszczyc i Konrad Krzyżanowski, asymilując wpływy artystycznych środowisk Paryża, Wiednia i Petersburga. Symbolizm polski nie jawił się jednak jako obszar wewnętrznego rozdarcia pomiędzy tym, co dawne a tym, co nowe, tym, co polskie a tym, co obce; przeciwnie, stanowił świadectwo doskonałej symbiozy, harmonijnego współistnienia rodzimej tradycji z ożywczymi impulsami europejskiego modernizmu.

Polscy artyści poznawali obcą sztukę na wiele sposobów. Wobec braku systemu edukacji narodowej w podzielonym zaborami kraju kształcili się w akademiach i prywatnych pracowniach Monachium,

[12] Wielodyscyplinarny charakter mają omówienia, takie jak E. Lucie-Smith, *Symbolist Art*, New York 1972; P. Jullian, *Les Symbolistes*, Neuchâtel 1973; R. L. Delevoy, *Journal du Symbolisme*, Geneve 1977; R. Rapetti, *Le Symbolisme*, Paris 2005.

[13] Por. W. Juszczak, *Postimpresjoniści*, Warszawa 1985, s. 9-20; E. Grabska, *Jorio-Karla Huysmansa pojęcie modernizmu*, w: *Sztuka około 1900. Materiały z Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, grudzień 1967*, Warszawa 1969, s. 49-62.

[14] Dzieje terminu „modernizm" przedstawiła E. Grabska w *Modernizści o sztuce*, op. cit. Analizę pojęcia i jego zastosowań przeprowadził M. Porębski w rozprawach: *Modernizm i modernizmy*, w: *Sztuka około 1900*, Warszawa 1969, s. 39-47; *Miejsce Witkacego*, w: *Interregnum*, Warszawa 1975, s. 193-236; idem, *Styl epoki*, w: *Sztuka a informacja*, Kraków 1986, s. 185-214.

[15] A. Lange, *Modernizm*, „Tygodnik Ilustrowany" 1890, nr 13.

[16] I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (Modernizm)*, Warszawa 1902, s. 10.

[17] S. Przybyszewski, *O „nową" sztukę*, „Życie" 1899, nr 6.

[18] Ibidem. [cyt. za:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973, s. 403.

[19] Quasimodo [A. Górski], *Młoda Polska*, „Życie" 1898, nr 15, 16, 18, 19, 24, 25. Złożone relacje pomiędzy poszczególnymi terminami na gruncie historii i krytyki literackiej wyjaśnił H. Markiewicz w studium *Młoda Polska i „-izmy"*, w: K. Wyka, *Modernizm polski*, wyd. II zmienione i powiększone, Kraków 1968, s. 289-339.

[20] [Cyt. za:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, op. cit., s. 123.

[21] „Nazwa zaś jest piękna podwójna pięknością; Polski i młodości" – pisał Jan Sten. (J. Sten, *Młoda Polska*, I. *Stefana Żeromskiego*, „Krytyka" 1899, z. 1, s. 21).

[22] Ciąg ten otwiera Stanisław Witkiewicz, szermierz realizmu w sztuce, który zwalczając „literaturę" w malarstwie i odrzucając Matejkowskie malarstwo historyczne, postulował „uznanie pierwiastka artystycznego za najważniejszą część składową" sztuki. (S. Witkiewicz, *Aleksander Gierymski*, w: idem, *Pisma zebrane*, t. 2: *Monografie artystyczne*, oprac. M. Olszaniecka, Kraków 1974, s. 364).

Paryża, Wiednia i Petersburga. Dopiero reprezentanci najmłodszej generacji modernistów, tacy jak Wojciech Weiss i Witold Wojtkiewicz, mogli ukończyć regularne studia artystyczne w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych – zreformowanej w 1895 roku przez Juliana Fałata Szkole Sztuk Pięknych, która w 1900 roku uzyskała status akademii. W podzielonym rozbiorami kraju najbardziej przychylny klimat dla rozwoju polskiej kultury istniał w stosunkowo liberalnym zaborze austriackim, w „królewskim" mieście Krakowie. Toteż Julian Fałat mógł zmienić panujący dotychczas w akademii tradycyjny system nauczania: zorganizował katedrę pejzażu i wprowadził studium aktu z modela. Na stanowiska wykładowców powołał artystów, których indywidualności zdecydowały o obliczu polskiego modernizmu: Leona Wyczółkowskiego, Teodora Axentowicza, Jacka Malczewskiego, Jana Stanisławskiego, Konstantego Laszczkę, a nieco później Stanisława Wyspiańskiego, Józefa Mehoffera, Józefa Pankiewicza i Wojciecha Weissa. Od 1897 roku oknem na świat stało się dla Polaków Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka", skupiające w swych szeregach wybitnych przedstawicieli malarstwa z trzech zaborów i prowadzące konsekwentną politykę prezentowania polskiej sztuki na forum międzynarodowym – w St. Louis, Düsseldorfie, Dreźnie, Lipsku, Monachium, Londynie, Wiedniu, Wenecji i Berlinie. Peregrynacje po krajach Europy, podyktowane akademicką powinnością pobyty w najważniejszych ośrodkach kulturalnych, poszukiwanie malarskich motywów we Włoszech, Francji i Skandynawii, oraz obowiązkowe od lat dziewięćdziesiątych studyjne pielgrzymki do Paryża – wszystko to sprawiło, iż polscy twórcy byli dobrze zaznajomieni z europejską tradycją artystyczną i współczesnymi tendencjami panującymi w sztuce. Pogłębianiu wiedzy o artystycznych trendach we Francji, Niemczech, Anglii, monarchii austro-węgierskiej służyły ponadto bogato ilustrowane czasopisma. Spośród polskich periodyków kluczowe znaczenie dla propagowania modernizmu miało krakowskie „Życie", którego redakcję w 1898 roku objął przybyły z Berlina Stanisław Przybyszewski, miłośnik Goi, Ropsa, Muncha i Vigelanda, wielbiciel Baudelaire'a, Mallarmégo, Verlaine'a, Huysmansa i Maeterlincka, wyznawca filozofii Schopenhauera i Nietzschego. Na łamach warszawskiej „Chimery" Zenon Przesmycki-Miriam, znawca parnasizmu i dramatów Maeterlincka, od 1901 roku głosił kult sztuki czystej, promował arcydzieła literatury i sztuki romantycznej i neoromantycznej, prezentował plejadę twórców genialnych, niekiedy, jak Cyprian Kamil Norwid, zupełnie zapomnianych. Reprodukując ryciny Beardsleya, Ropsa i Khnopffa, Miriam wzbogacał estetyczną świadomość Polaków o tematy, motywy i stylistyczne formuły europejskiego symbolizmu[23]. Podążał za Przybyszewskim i Wyspiańskim, którzy krakowskiemu „Życiu" nadali nowatorski kształt, prezentując na jego łamach graficzne prace Goi, Muncha, Ropsa, Vallottona, Toroopa i Crane'a. Dzięki determinacji redaktorów, oraz talentom polskich grafików oba czasopisma dorównywały wysmakowaną szatą typograficzną najlepszym europejskim periodykom – paryskiej „La Revue Blanche", monachijskiej „Jugend", berlińskiemu „Pan", wiedeńskiej „Ver Sacrum", petersburskiemu „Mir Iskusstwa" i londyńskiemu „The Studio". Na estetyczne upodobania polskiej publiczności oddziaływały też korespondencje nadsyłane z Paryża do warszawskiego „Przeglądu Tygodniowego" przez Gabrielę Zapolską, pisarkę i kolekcjonerkę sztuki blisko związaną z kręgiem francuskich nabistów. Artystyczny smak Polaków kształtowała ponadto działalność Antoniego Potockiego, historyka literatury i sztuki, redaktora wychodzącego w Paryżu w latach 1904–1905 elitarnego czasopisma „Sztuka", krytyka szczególnie wrażliwego na zachodzące we Francji przemiany artystyczne. Sztukę obcą – malarstwo, grafikę i rysunek – prezentował warszawskiej publiczności Salon znanego marszanda, Aleksandra Krywulta, wyprzedzając w tym zakresie działalność Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, oraz lwowskiego i krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych.

Zasadnicze znaczenie dla kształtowania się założeń polskiego modernizmu miały eksponowane w Warszawie, Lwowie i Krakowie ryciny europejskich grafików, w których przejawiły się, niejednokrotnie wcześniej niż w malarstwie, najbardziej nowatorskie formuły obrazowania tamtej epoki. Wybitnym koneserem i kolekcjonerem grafiki był Feliks Manggha-Jasieński, który podróżując po Europie kupował na aukcjach, w antykwariatach i galeriach ryciny dawnych i współczesnych mistrzów rylca i ołówka. Swą kolekcję pokazywał zaprzyjaźnionym artystom i szerokiej publiczności, próbując przyswoić polskim twórcom i miłośnikom sztuki osiągnięcia kultury zachodnioeuropejskiej. Zbiór Jasieńskiego, porównywalny z najlepszymi kolekcjami gromadzonymi w europejskich stolicach, świadczył o wysokim poziomie znawstwa i wyrafinowanym smaku kolekcjonera. Chcąc skrótowo scharakteryzować artystyczne zasoby Mangghi, z długiego ciągu nazwisk znakomitych grafików należałoby wymienić w pierwszym rzędzie takich artystów, jak Eugène Carrière, Maurice Denis, Pierre Bonnard, Paul Gauguin, Eugène Samuel Grasset, Edvard Munch, Pierre Puvis de Chavannes, Odilon Redon, Félicien Rops, Henri de Toulouse-Lautrec, Félix Vallotton, Édouard Vuillard, Francisco Goya, James McNeill Whistler i Max Klinger[24].

Jednak największe zasługi dla rozwoju modernistycznej estetyki położył Jasieński, upowszechniając japoński drzeworyt, którego był entuzjastą i kolekcjonerem. Jego sprzymierzeńcem w tej misji stał się Przesmycki, który na kartach „Chimery" zamieścił obszerne studium o japońskim drzeworycie oraz reprodukował ryciny Katsushika Hokusaia i Utagawa Hiroshige. Zarówno Manggha jak Miriam twierdzili, że asymilacja środków wyrazu drzeworytów *ukiyo-e* zrewolucjonizowała europejską sztukę, obaj pragnęli przekazać tę wiedzę szerokiemu ogółowi, urządzając w 1901 roku serię darmowych wystaw obcej grafiki w lokalu redakcji „Chimery". Wprawdzie pokazy drzeworytów Hiroshige, Hokusaia, Kitagawa Utamaro i Utagawa Kuniyoshi w salonie „Chimery" pozostały w sferze planów, lecz niestrudzony w swych edukacyjnych wysiłkach Jasieński zdołał zorganizować ekspozycję własnej kolekcji japońskiej grafiki w salach warszawskiej Zachęty, a następnie w Krakowie i we Lwowie. Prezentacja warszawska zbulwersowała zarówno krytyków, jak publiczność nieprzygotowaną do odbioru orientalnych koncepcji estetycznych, diametralnie odmiennych od europejskiego pojmowania piękna.

Manggha opatrzył ekspozycje wyczerpującym komentarzem, omawiając na łamach prasy historię japońskiego drzeworytu i zasady japońskiej estetyki[25]. Wspierała go niewielka część warszawskich krytyków świadomych roli, jaką japoński drzeworyt odegrał w rozwoju „nowej", wyzwolonej z akademickich konwencji sztuki. Przesmycki, analizując wnikliwie oddziaływanie japońskich drzeworytów na awangardowe nurty sztuki paryskiej, podkreślał, iż to właśnie japońskie druki „poderwały, nazbyt regularnie rytmiczny, geometryczny rodzaj kompozycji datujący się od mistrzów renesansu i bezmózgą bezkompozycyjność naturalistyczną, przeciwstawiając pierwszemu pełną wdzięku, a niewymuszoną, niesymetryczność, drugiej zaś – zasadę dekoracyjności twórczej. Wskazały zbyteczność wielkich płócien, udowadniając faktem możebność niesłychanego rozszerzenia i pogłębienia obrazu na zwykłej ćwiartce papieru. Postawiły zasadę i odkryły sposoby wydobywania, z niepoliczalnej ilości szczegółów samej tylko istoty rzeczy, i oddawania jej najprostszymi, nieodzownymi jedynie środkami. Unaoczniły przykładem, że artysta nie powinien ubiegać się w obrazie o powiedzenie wszystkiego, że należy pozostawić wyobraźni widza wolność uzupełnienia, poprzez odczucie, podanego mu sugestywnie motywu i stwierdziły w ten sposób jedyną prawą i wszędzie zastosować się dającą zasadę piękna, która polega na zamykaniu w ograniczonych, zmysłowych kształtach i formach bezdennych perspektyw ku odczuć, lecz nie wyrazić się dającej jedności"[26]. Zdaniem Mangghi sztuka japońska miała stać się impulsem do stworzenia narodowej sztuki polskiej, odrębnej i nowoczesnej. Jasieński zwracał się do artystów: „Wyrąbałem wam okno na nowe, olbrzymie horyzonty, aby wam dowieść, że możecie kpić z europejskich dogmatów, że jedyny profesor to natura, którą należy przetwarzać po swojemu, każdy z was po swojemu, a wszyscy społem – po naszemu. Pokazałem wam Japonię, żeby was nauczyć myśleć o Polsce, na wzór artystów, którzy przez dwa tysiące lat po japońsku o Japonii myśleli"[27].

Niniejsza książka, łącząc w swym tytule pojęcia „symbolizmu" i „Młodej Polski", wydobywa symbolizm na plan pierwszy, jako tendencję dominującą w procesie modernistycznych przeobrażeń, i ukazuje go w kontekście całokształtu kulturowych zjawisk Młodej Polski, filozoficznej myśli i literackiej refleksji, a także sztuki od symbolizmu odmiennej w swych założeniach, lecz będącej integralną częścią tej epoki – malarstwa opartego na dekoracyjnych i realistycznych konwencjach obrazowania. Dwa początkowe rozdziały koncentrują się na okresie kształtowania się symbolistycznego nurtu, opisując jego niejednorodną genealogię, zróżnicowaną tematykę i różnorodne formuły stylistyczne. Polscy symboliści schyłku wieku, podobnie jak ich francuscy rówieśnicy, odnaleźli swych poprzedników w nieodległej przeszłości lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. W krajach zachodniej Europy twórczą wyobraźnię wyzwolili spod dyktatu realistycznego obrazowania Böcklin, Moreau i Puvis de Chavannes, dla Polaków zaś rolę prekursorów odegrali Adam Chmielowski i Witold Pruszkowski – obaj wykształceni w Monachium, obaj odrzucający ograniczenia materialistycznego światopoglądu i zasługujący na miano neoromantyków.

Neoromantyczna postawa Chmielowskiego kształtowała się początkowo pod wpływem sztuki Böcklina. Polskiego artystę pociągał świat baśni, legend i mitów, w którym poszukiwał on wartości etycznych i prawd egzystencjalnych. Należał do tej grupy monachijczyków, która zanegowała rozwijaną

[23] Graficzna szata „Chimery" została wyczerpująco przeanalizowana w katalogu wystawy *W kręgu „Chimery". Sztuka i literatura polskiego modernizmu*, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, pod red. M. Puchalskiej i W. Chmurzyńskiego, Warszawa 1979.

[24] O estetycznych predylekcjach Jasieńskiego świadczy zgromadzony przez niego największy polski – liczący sto siedemnaście plansz – zbiór rycin Redona. Por. *Grafika Odilona Redona*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, oprac. H. Blum, E. Miodońska, Kraków 1963; *Grafika francuska. Teki A. Vollarda ze zbiorów Feliksa Jasieńskiego*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, wstęp H. Blum, oprac. Z. Kucielska, Z. Tobiaszowa, Kraków 1971. Zawartość kolekcji Jasieńskiego zaprezentowała selektywnie ekspozycja urządzona w Muzeum Narodowym w Krakowie w 1989 roku: *Manggha. Wystawa kolekcji Feliksa Mangghi Jasieńskiego. Spis eksponowanych obiektów*, katalog wystawy, oprac. S. Kozakowska, B. Małkiewicz, Kraków 1989, s. 14-17.

[25] F. Jasieński, *Wystawa drzeworytów japońskich*, „Chimera" 1901, z. 2; idem, *Z powodu wystawy japońskiej*, „Biesiada Literacka" 1901, nr 10.

[26] Z. Przesmycki, *Drzeworyt japoński*, w: idem, *Pro arte*, Warszawa 1914, s. 374; pierwotnie tekst ten ukazał się w „Chimerze" 1901, z. 3.

[27] F. Jasieński, *Z deszczu pod rynnę*, „Ilustracja Polska" 1901, nr 5.

przez Matejkę koncepcję malarstwa historycznego. Sięgając do epopei powstania styczniowego, stworzył też odmienny niż Grottger obraz tragicznych wydarzeń, odchodząc od patetyczno-heroicznego kanonu sztuki patriotycznej. Podobnie jak zaprzyjaźniony z nim Maksymilian Gierymski ukazywał w swych obrazach zgrzebną codzienność powstania. Jednak w ogłoszonym w 1876 roku traktacie *O istocie sztuki* nakreślił tezy nowego pojmowania twórczości artystycznej, przedstawił zasady estetyki o neoplatońskiej proweniencji, utożsamiając piękno z mistycyzmem. Nad bezpośrednią obserwację natury i obiektywne odtwarzanie historycznych realiów przedłożył panteistyczną postawę opartą na przekonaniu, że widzialną rzeczywistość przenika pierwiastek duchowy. Wyobraźnię Chmielowskiego opanowały wątki o romantycznym rodowodzie – tematy śmierci, samotności i tragicznej miłości. Kształtowaniu się jego nowej poetyki sprzyjała modna w środowisku monachijskim formuła nokturnu. W mroku nocy pogrążone są postacie kochanków w *Ogrodzie miłości* (1876), kompozycji, w której tajemniczy rytuał symbolizuje duchowe cierpienie jako nieodłączny element miłości. Korowód splecionych w uścisku par podąża ku ołtarzowi z napisem „hedone" (rozkosz), gdzie kochankowie otrzymują cierniowe wieńce, oddając na spalenie wieńce różane. Mroczny pejzaż, sylwetowe ujęcie pierwszoplanowych postaci oraz posępna tonacja czerni, szarości i zieleni to formalne wyróżniki nowej malarskiej wizji artysty. Neoromantyczna postawa Chmielowskiego znalazła pełny wyraz w nokturnach z 1880 roku – *We Włoszech* (*Cmentarz włoski I*) i *Szara godzina* (*Cmentarz II*) – obrazach, które o przeszło dekadę wyprzedziły dokonania symbolistów. Melancholijna aura tych kompozycji opartych na trójdźwięku czerni, karminu i bieli, ich nostalgiczno-elegijny ton oddają mistyczne przeżycie twórcy pogrążonego w kontemplacji tajemnicy śmierci.

28
Adam Chmielowski,
Ogród miłości, *1876,*
olej, płótno,
88 × 168 cm, MWW

29
Adam Chmielowski,
We Włoszech
(Cmentarz włoski I),
1880, olej, płótno,
79 × 143 cm, MNK

Zarówno w kręgu polskiej kolonii artystycznej w Monachium, jak w wywodzącym się z niej środowisku artystycznym Warszawy, Chmielowski cieszył się reputacją wybitnego teoretyka i wytrawnego znawcy sztuki. Wprawdzie w 1879 roku opuścił pracownię w Hotelu Europejskim, którą dzielił ze Stanisławem Witkiewiczem i Józefem Chełmońskim, lecz jego legenda przetrwała wśród twórców skupionych wokół „Wędrowca", na którego łamach Witkiewicz toczył w latach osiemdziesiątych batalię o realizm w polskiej sztuce. Do tego grona należeli Aleksander Gierymski, Władysław Podkowiński i Józef Pankiewicz. To właśnie Gierymski, nawiązując do ukształtowanej w Monachium tradycji malarstwa stimmungowego, wypowiedział w 1890 roku znamienne słowa: „Stimmung, to jest robienie obrazu z uczucia i pamięci"[28]. Sformułował tym samym zasadę, która stała się podstawą symbolistycznego pejzażu, przekazującego nastroje i emocje. Znalazła w niej odzwierciedlenie sentencja Chmielowskiego zawarta w jego manifeście artystycznym: „W dziele sztuki obchodzi to, co artysta czuł, nie to, co myślał"[29]. „To zacieśnione pojęcie nastroju – tłumaczył Witkiewicz znaczenie użytego przez Gierymskiego słowa *Stimmung* – opiera się na pewnej głębszej podstawie psychologicznej, jest rzeczywiście związane z łatwiej, niż inne, uświadamianymi stanami duszy […]. Zachowując się obojętnie wobec całego mnóstwa stanów przyrody, wobec nadciągającej nocy […] wszyscy ludzie doświadczają pewnej depresji psychicznej, pewnego minorowego nastroju, który objawia się w nieskończenie wielkiej skali psychicznej zjawisk, zawsze jednak obraca się w zakresie, na którego jednym brzegu jest stan uwagi i skupienia, cicha melancholia, oczekiwanie, tęsknota, niepokój, a na drugim po prostu strach, graniczący z halucynacjami słuchowymi i wzrokowymi. Oto źródło stimmungowych, jak by powiedział Gierymski, nastrojowych, jak mówimy dzisiaj, obrazów, które przed trzydziestu laty charakteryzowały dla Niemców polską sztukę. […] W pojęciu Gierymskiego Nastrój jest w naturze zjawiskiem trwającym krótko, i dlatego to mówi on, że do malowania Nastroju potrzebny jest największy skarb malarza: pamięć artystyczna – i nie tylko zjawiskiem krótko trwającym, ale, jak widać z obrazów, które wtenczas malował, jest zarazem motywem mrocznym, opartym na jakimś wieczornym lub nocnym przyćmieniu, w które wdziera się naturalne czy sztuczne,

[28] List do Witkiewicza, Monachium 1890, w: *Maksymilian i Aleksander Gierymscy. Listy i notatki*, oprac. J. Starzyński i H. Stępień, Wrocław 1973, s. 309.

[29] A. Chmielowski, *O istocie sztuki*, „Ateneum" t. II, 1876, z. 4.

[30] S. Witkiewicz, *Aleksander Gierymski*, „Biblioteka Warszawska" 1901, t. II-IV.

nie dające się przestudiować, światło"[30]. Ta pochodząca z 1901 roku wypowiedź Witkiewicza stanowiła przenikliwą diagnozę znamiennej dla polskich dekadentów skłonności do utrwalania na płótnie zmierzchów, nocy i poranków, pór przejściowych ewokujących „minorowy nastrój", smutek schyłku epoki, a zarazem duchowe cierpienie wywołane zagrożeniem narodowej tożsamości. Nokturny, które zinterpretował krytyk, to malowane przez Gierymskiego w latach 1890-1893 widoki monachijskich i paryskich placów pogrążonych w mroku, który zaciera szczegóły budowli i kontury ludzkich postaci, rozpraszany przez światło latarń ponownie gęstnieje w długich cieniach rzucanych przez przechodniów. Obrazy te rozwijały wcześniejsze próby uchwycenia światła gasnącego dnia, jakie artysta podejmował w latach osiemdziesiątych, malując w realistycznej jeszcze konwencji widoki warszawskiego Solca i Powiśla. Jednocześnie seria nocnych wedut stanowiła zapowiedź obrazu spełniającego wszelkie wymogi symbolistycznej estetyki, dzieła wyjątkowego w twórczości Gierymskiego, tego najbardziej docieklowego w dziejach polskiego malarstwa badacza luminystycznych zjawisk. W namalowanym w 1900 roku pejzażu *Jezioro o zachodzie słońca* opalizująca, odbijająca stłumiony blask wieczornego nieba płaszczyzna jeziora ujęta została ciemną klamrą zsyntetyzowanych masywów krajobrazu. Nostalgiczny ton pejzażu, bezruch i cisza, w jakiej się pogrąża, oddają metafizyczny wymiar natury. U podłoża tej przemiany w pojmowaniu istoty malarstwa, ewolucji, jaką przeszedł Gierymski-naturalista, tkwiła teoria sztuki Chmielowskiego, najwyższego autorytetu artystycznego i moralnego wśród monachijczyków. Chmielowskiego jako niedoścignionego wzór artysty postrzegał Leon Wyczółkowski. Los zetknął malarzy w 1879 roku we Lwowie. Młody Wyczółkowski chłonął wówczas estetyczne rozważania mistrza, był świadkiem jego duchowych przeobrażeń i ostatecznej decyzji o wstąpieniu do nowicjatu jezuitów. Obserwował powstawanie jego dzieł o symbolicznej wymowie i religijnej tematyce. *Ecce Homo*, ten kluczowy dla sztuki Chmielowskiego obraz, wywarł na Wyczółkowskim olbrzymie wrażenie. Artystyczne powinowactwo z Chmielowskim znalazło wyraz w kompozycji *Chrystus w grobie*, niezachowanym obrazie, który Wyczółkowski namalował na przełomie 1882 i 1883 roku. Przetrwał szkic do obrazu, którego kolorystykę artysta zamknął w wąskiej skali czerni, bieli i czerwieni. O sile ekspresji dzieła zadecydował kontrast barw i dynamika duktu pędzla. Szczególną wymowę zyskała plama karminu, jakby krwi zakrzepłej na kształt kwiatu złożonego przy owiniętej w całun głowie Chrystusa.

W inne niż twórczość Chmielowskiego rejony wyobraźni prowadziła sztuka Witolda Pruszkowskiego, malarza legend, wierzeń i baśni ludowych, zafascynowanego Böcklinem, inspirującego się poezją wielkich romantyków, artysty, który szczególnie urzekł Jacka Malczewskiego i Włodzimierza Tetmajera. Obrazy Pruszkowskiego, choć nie wyzwolone z akademickiej narracyjności, stanowiły więź łączącą polskich neoromantyków z symboliką mistycznych dzieł Słowackiego i Krasińskiego. Zmieniając w późnym okresie twórczości technikę malarstwa olejnego na rysunek pastelami, artysta coraz bardziej odrealniał wyobrażone sceny, coraz sugestywniej oddawał imaginacyjną rzeczywistość. Sugerował już tylko kształty postaci, rozpraszał je w swoistym sfumato, nasycał wewnętrznym światłem, zawężając zarazem kolorystykę pejzaży do harmonii błękitów i różów. Specyficzny luminizm

30
Aleksander Gierymski,
Plac Wittelsbachów
w Monachium nocą,
1890, olej płótno,
67 × 52 cm, MNW

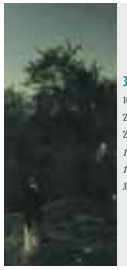
31
Aleksander Gierymski,
Wieczór nad Sekwaną,
szkic, ok. 1892-1893,
olej, płótno,
33 × 55 cm, MNW

32
Aleksander Gierymski,
Wieczór nad Sekwaną,
1893, olej, płótno,
121 × 185 cm, MNK

33
Aleksander Gierymski,
Jezioro o zachodzie
słońca, *1900,*
olej, płótno,
90 × 70 cm,
własność prywatna

34
Leon Wyczółkowski,
Głowa Chrystusa,
ok. 1880, olej, tektura,
32 × 40 cm, MNK

35
Witold Pruszkowski, Świt (Brzask; Wschód słońca), *1881, olej, płótno, 155 × 63 cm, MNK*



36
Witold Pruszkowski, Zmierzch (W nocy; Zachód; Zmrok), *1881, olej, płótno, 155 × 63 cm, MNK*

37
Witold Pruszkowski, Spadająca gwiazda, *1884, olej, płótno, 168 × 152, MNW*

dwóch wzajemnie dopełniających się obrazów *Świt* (1881) i *Zmierzch* (1881), wywiódł artysta ze zgaszonej gamy barwnej obrazów Böcklina wyrażających modlitewne skupienie człowieka w obliczu natury. Namalowany przez Pruszkowskiego w 1879 roku obraz *Śmierć Anhellego* otwierał w polskiej sztuce ciąg kompozycji inspirowanych poematem Słowackiego *Anhelli*, w którym poeta przedstawił tragiczne losy sybirskiego zesłańca, dokonując jednocześnie reinterpretacji mesjanistycznej roli Polski w dziejach ludzkości. Dramat narodowej martyrologii wpisanej w uniwersalny wymiar oddaje *Pochód na Sybir* (ok. 1892) Pruszkowskiego, obraz, w którym ściszona tonacja bieli, różu i błękitu zyskuje symboliczne znaczenie. Korowód zesłańców, minąwszy graniczny znak rosyjskiego imperium i trzy krzyże – współczesną Golgotę – ginie w śnieżnej zadymce, zanika w blasku polarnej zorzy niczym w niebycie. Podobnie jak Pruszkowski w kompozycjach *Spadająca gwiazda* (1884), *Śmierć Ellenai* (1892) i *Eloe wśród grobów* (1892), również Malczewski wielokrotnie powracał do anhellicznych motywów, utrwalając je w pamięci pokoleń.

To właśnie Malczewski, ukształtowany na wzorach malarstwa Pruszkowskiego, Grottgera i Böcklina, stanie się autorem manifestu polskiego symbolizmu, malując w latach 1890-1894 obraz *Melancholia. Prolog. Widzenie (Wiek ostatni w Polsce)*. W kompozycji tej artysta rozbił obowiązujące dotychczas w malarstwie konwencje przedstawieniowe, ukazując splot kilku wątków – narodowej martyrologii, artystycznej kreacji, kolei ludzkiego życia i tajemnicy przeznaczeń. W *Melancholii* twórcza imaginacja uległa sile historiozoficznej wizji. Dzieło podsumowało stulecie narodowej niewoli i powstańczych zrywów, mówiło o heroizmie i cierpieniu Polaków, ale także o letargicznym śnie i apatii, w jakiej ostatecznie pogrążył się naród. Patriotyczno-historyczną wymowę zespolił Malczewski z treściami egzystencjalnymi, akcentując zarazem autotematyczny wymiar obrazu ujawniający sens sztuki i istotę powołania artysty-Polaka. Korowód wyłaniających się z płótna postaci wypełnia pustą przestrzeń pracowni, którą dzieli od rozsłonecznionego krajobrazu tafla okna. Taka właśnie niespójna, dwudzielna przestrzeń obrazowa stanie się wyróżnikiem formuły symbolistycznego malarstwa, którą wykreuje Malczewski, dając wyraz wewnętrznej dwoistości świata, jego materialno-duchowej naturze.

Zbliżony do twórczości Malczewskiego w warstwie tematycznej, lecz formalnie odmienny nurt polskiego symbolizmu zainicjował Wyspiański, malując w latach 1892-1894 kartony do witrażu *Śluby Jana Kazimierza*, który miał zdobić katedrę lwowską. To również przejaw symbolizmu, opartego na świadomości historycznej i historiozoficznej wizji, nurtu syntetyzującego i reinterpretującego polską przeszłość. Jednak stylistycznie projekt witrażu nawiązywał do sztuki średniowiecznej, sięgał do źródeł sztuki religijnej, stanowiącej inspirację zarówno dla romantyków jak i neoromantyków schyłku wieku. Symboliczne wyobrażenie Polonii, nad którą czuwa Matka Boska, wywiódł Wyspiański z gotyckich polichromii i witraży. Ich formę poznał i przyswoił sobie, współpracując z Matejką przy restauracji kościoła Mariackiego w Krakowie. Koncepcja złożonej, spiętrzonej kompozycji obejmowała wymiar doczesny – konkret historycznego zdarzenia – i wymiar wizyjny.

Zatem rok 1894 – data ukończenia przez Wyspiańskiego witrażowego kartonu, a przez Malczewskiego *Melancholii* – to moment, w którym krystalizują się dwie odmienne wizje artystyczne, dwie współtworzące symbolizm formuły obrazowania, dla których tematem naczelnym był los Polski. Rok 1894 przyniósł inny jeszcze wariant symbolistycznej postawy – symbolizm ekspresyjny upostaciowany w *Szale uniesień* Podkowińskiego. To wersja symbolizmu akcentująca indywidualne przeżycie twórcy, sięgająca w głąb ludzkiej jaźni, w sferę podświadomych doznań. Tak więc na początku lat dziewięćdziesiątych kształtowały się równolegle trzy zasadnicze tendencje symbolizmu, które wyznaczyły główne kierunki rozwojowe polskiego malarstwa w nadchodzącej dekadzie. Estetyczne koncepcje Malczewskiego, Wyspiańskiego i Podkowińskiego brzmiały w jednym akordzie, antyepizując tematyczną i stylistyczną wielowarstwowość sztuki Młodej Polski. Ideową jedność epoki, przy całej jej wewnętrznej złożoności, potwierdziło młodsze pokolenie modernistów: idący śladami Malczewskiego Vlastimil Hofman, spowinowacony artystycznie z Wyspiańskim Jan Rembowski i nawiązujący do Podkowińskiego Witold Wojtkiewicz. Artyści ci, mimo odmienności środków ekspresji, dali wyraz wspólnocie dążeń, zakładając w 1905 roku, wraz z Mieczysławem Jakimowiczem i Leopoldem Gottliebem, „Grupę Pięciu", która za swego patrona uznała późnego romantyka, Cypriana Kamila Norwida.

Dziełem, które artystyczna awangarda Młodej Polski okrzyknęła manifestem „nowej sztuki" nie była programowa *Melancholia* Malczewskiego, lecz *Szał uniesień* Podkowińskiego, obraz entuzjastycznie przyjęty przez przytłaczającą większość krytyki i publiczności, porażający gwałtownością ekspresji i dramatyzmem wizji. Wyobrażona w kompozycji kobieta, owładnięta erotyczną ekstazą, unoszona przez oszalałego konia, ucieleśniała niszczącą moc instynktów. Dziś dostrzegamy w *Szale* zapowiedź nurtu ekspresjonistycznego, będącego integralną częścią polskiego symbolizmu. Głównym animatorem ekspresjonistycznych tendencji stał się Stanisław Przybyszewski, który jesienią 1898 roku przybył z Berlina do Krakowa opromieniony sławą „genialnego Polaka", zaprzyjaźnionego z Munchem i Strindbergiem członka berlińskiej bohemy, satanisty i okultysty, pianisty-wirtuoza słynącego z żywiołowych interpretacji utworów Chopina. Drogę do sławy torowały mu jego filozoficzno-literackie traktaty: *Zur Psychologie des Individuums* (1892), *Totenmesse* (1893), *Psychischer Naturalismus* (1893) i *Auf den Wegen der Seele* (1897). Przybyszewski wywołał w Krakowie obyczajowy skandal i otoczył się kręgiem wyznawców, szydząc z mentalności filistrów. Na początku 1899 roku na łamach „Życia", którym kierował wspólnie z Wyspiańskim, opublikował manifest nowej estetyki, *Confiteor*. Ta programowa wypowiedź zawierała afirmację sztuki utożsamionej z religią i apoteozę artysty-kapłana, który jest „kosmiczną, metafizyczną siłą, przez jaką się absolut i wieczność przejawia"[31]. Odrzucając wszelki utylitaryzm w sztuce, jej patriotyczne, etyczne i społeczne funkcje, Przybyszewski głosił, iż sztuka prawdziwa nie ma „żadnego celu, jest celem sama w sobie, jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu duszy"[32]. „Sztuka w naszym pojęciu – pisał – jest metafizyczną, tworzy nowe syntezy, dociera jądra wszechrzeczy, wnika we wszystkie tajnie i głębie"[33]. Wnikając w psyche ludzką, stanowiącą część „duszy wszechświata", Przybyszewski stworzył teorię „nagiej duszy". Będąc żarliwym wyznawcą poglądów Schopenhauera, podstawowe źródło ludzkiej egzystencji upatrywał w instynkcie seksualnym nieuchronnie wiodącym do zguby. W myśl Schopenhauerowskiej teorii *Geschlechtstrieb* popęd płciowy jawił się jako kosmiczny żywioł niszczący indywiduum dla zachowania ciągłości gatunku. W oparciu o tę fatalistyczną teorię miłości Przybyszewski sformułował własną „metafizykę płci", filozofię odwiecznej walki kobiety z mężczyzną, z której zwycięsko wychodzi kobieta, uosobienie „apokaliptycznej nierządnicy".

Pod wpływem filozoficzno-literackiej twórczości Przybyszewskiego pozostawał Cezary Jellenta, wytrawny znawca berlińskiej sceny artystycznej, relacjonujący jej najważniejsze zjawiska[34] w warszawskiej prasie wczesnych lat dziewięćdziesiątych. Jellenta, zainspirowany sugestywnymi opisami Munchowskich obrazów pióra Przybyszewskiego, dostrzegł znamiona zintensyfikowanej ekspresji w *Marszu żałobnym Chopina* (1894-1895), ostatniej symbolicznej kompozycji Podkowińskiego. To właśnie Jellenta zinterpretował zawarte w obrazie motywy w duchu filozofii Przybyszewskiego, akcentując ból obnażonej duszy ludzkiej, dramat miłości nieuchronnie kończącej się śmiercią i tragizm istnienia. To Jellenta ujrzał w Podkowińskim „nerwowca", nadwrażliwego indywidualistę, protoplastę polskich ekspresjonistów[35]. Wyróżniki wczesnego ekspresjonizmu określił jednak dopiero w 1897 roku, nadając temu nurtowi miano „intensyfizmu". „Żywiołowość lub skupienie przedstawianej natury jest właściwie tylko skupieniem lub żywiołowością malarza"[36] – wyjaśniał krytyk, podkreślając dominującą rolę psychicznych doznań artysty w procesie twórczym. Także Jellenta w sztuce Młodej Polski po raz pierwszy dostrzegł i nazwał znamienną cechę protoekspresjonistycznej postawy. Było nią projektowanie na naturę stanu ducha twórcy, jego odczuć i wyobrażeń, po to, by deformując ją pełniej oddać wewnętrzny świat emocji, wspomnień, wizji i marzeń. Tendencję tę w swej twórczości malarskiej rozwinęli Wojciech Weiss, Witold Wojtkiewicz, Ferdynand Ruszczyc, Konrad Krzyżanowski i Olga Boznańska, każde z nich inaczej, poprzez wybór odmiennych motywów i środków wyrazu plastycznego. Proto-ekspresjonizm, będąc integralną częścią symbolistycznego nurtu, zapowiadał dojrzałą postać ekspresjonizmu, który w 1918 roku proklamuje Przybyszewski w programowym

[31] S. Przybyszewski, *Confiteor*, „Życie" 1899, nr 1, [cyt. za:] idem, *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław 1966, s. 143.

[32] Ibidem.

[33] Ibidem.

[34] Literackie dzieła Przybyszewskiego znane były i omawiane przez warszawską krytykę jeszcze przed osiedleniem się pisarza w Galicji. W berlińskim kręgu Przybyszewskiego obracał się Ludwik Krzywicki, który w 1893 i 1894 r. zamieścił w „Prawdzie" pierwsze artykuły poświęcone rewolucyjnym utworom pisarza. Por. J. Malinowski, *Inicjacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Kraków 1987, s. 191.

[35] Por. W. Nałkowski, M. Komornicka, C. Jellenta, *Forpoczty*, Lwów 1895, s. 25, 162-163.

[36] C. Jellenta, *Intensyfizm*, „Głos" 1897, nr 35, s. 845-849; nr 36, s. 870-874.

artykule *Ekspresjonizm – Słowacki i „Genezis z Ducha”*, opublikowanym w poznańskim czasopiśmie „Zdrój”, a realizować będą twórcy pierwszej fali międzywojennej awangardy, członkowie ugrupowań „Bunt” i „Jung Idysz”.

Powstanie *Szału* Podkowiński poprzedził serią namalowanych w latach 1892-1893 kompozycji fantastycznych: *Taniec szkieletów*, *Miraże – kompozycja symboliczna*, *Ironia*. *Fantazja*. *Oddaj mi serce* i *Nokturn – Bajka o zaklętej królewnie*, w których emocjonalne stany twórcy odzwierciedlała literacka anegdota. Nierealną, baśniową aurę tych obrazów tworzyła błękitnozielona, migotliwa poświata wywodząca się z warsztatowych doświadczeń impresjonizmu, jakie Podkowiński przyswoił sobie podczas pobytu w Paryżu w 1889 roku. W jego sztuce przejawił się specyficzny dualizm, napięcie pomiędzy impresjonistyczną postawą zakorzenioną w dziewiętnastowiecznym scjentyzmie a rozbudzoną imaginacją neoromantyka. Podkowiński stał się więc sprawcą dwóch zasadniczych przełomów w polskiej sztuce: adaptacji na rodzimym gruncie zasad francuskiego impresjonizmu i zapoczątkowania ekspresyjnego symbolizmu. Oba one zaistniały w odstępie czterech zaledwie lat. Pierwszą cezurę w rozwoju polskiego malarstwa dziewiętnastowiecznego wyznaczyła wystawa płócien Podkowińskiego i Pankiewicza przywiezionych z Francji w 1890 roku. Gdy ci dwaj adepci warszawskiej Klasy Rysunkowej Gersona znaleźli się w 1889 roku w Paryżu, olśniło ich malarstwo Claude'a Moneta prezentowane właśnie na wielkiej retrospektywnej wystawie malarza. Triumf Monetowskiej doktryny estetycznej przyczynił się do asymilacji impresjonistycznej techniki przez tych dwóch młodych malarzy wywodzących się z kręgu warszawskich realistów. Ich „nowatorskie” dokonania nie znalazły jednak uznania w oczach jury Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych stojącego na straży tradycyjnych wartości artystycznych. Zaprezentowane mimo to w Salonie Aleksandra Krywulta obrazy spotkały się z ostrą reakcją krytyki, która piętnowała nie tyle samą koncepcję francuskiego luminizmu, co warsztatową nieudolność i wtórność „wibryzmu” Podkowińskiego i Pankiewicza wobec „paryskiej maniery”. Raziły nie tylko intensywne barwy i kolorowe cienie, ale przede wszystkim nieumiejętność oddania wrażenia rozedrganej atmosfery. Najtrudniejsza do zaakceptowania przez krytyków okazała się dywizjonistyczna metoda zastosowana w malarstwie portretowym, gatunku od wieków podporządkowanym ustalonym konwencjom estetycznym. Podobieństwo modela znikało ich zdaniem w gąszczu kontrastowo zestawionych plamek błękitu, różu, żółcieni i zieleni, zaś ludzka postać ulegała niepożądanej dematerializacji. Nieprzychylna recepcja krytyki była zapewne jedną z przyczyn, dla których obydwaj malarze odeszli stopniowo od ortodoksyjnie pojmowanego impresjonizmu. Pankiewicz malował początkowo nasycone światłem pejzaże oparte na kontrastach tonów ciepłych i zimnych, wydobywając kształty drobnymi, gęsto kładzionymi uderzeniami pędzla. Szybko jednak zaczął na powrót scalać plamę barwną i harmonizować kolorystykę. W latach 1892-1894 całkowicie porzucił feerię czystych barw na rzecz monochromatycznych nokturnów, które malował w Warszawie i na Polesiu. W obrazach tych niknące w mroku formy architektury i migotliwe refleksy rzucane przez latarnie, ewokowały melancholijny nastrój znamienny dla dekadenckich postaw końca wieku. Odrealnione miękkim sfumato kształty stanowiły plastyczny ekwiwalent emocjonalnych stanów twórcy, inspirowanych poezją Mallarmégo i „muzycznością” malarstwa Whistlera. Tak więc krótki epizod impresjonistyczny w sztuce Pankiewicza, spóźniony w stosunku do Monetowskiego kierunku o ponad dwie dekady, zaistniał w tym samym czasie, co pierwsze przejawy polskiego symbolizmu, któremu ukrótce ustąpił pola. Ich pełną manifestacją stanie się obraz Pankiewicza *Nokturn. Łabędzie w Ogrodzie Saskim w Warszawie nocą* – kompozycja niemal abstrakcyjna, spełniająca postulat synestezji, pokrewna wyrazowo muzycznym tonom i metaforyce sonetu Mallarmégo *Le vierge, la vivace et le bel aujourd'hui* (Dziewicze, żywe, piękne dziś) – ukończona w 1894 roku, znamiennym dla polskiego symbolizmu.

Bardziej wytrwały i konsekwentny w rozwijaniu paryskich doświadczeń artystycznych okazał się Podkowiński. „Cętkowatości” i „wibryzmu” nie było już w serii widoków podwarszawskich lasków i łąk malowanych przez artystę w 1891 roku. Podkowiński wycofał się wówczas z impresjonistycznych

38
Józef Pankiewicz, Lato. Motyw z Kazimierza, *1890*, *olej, płótno*, *67,5 × 56,5 cm, MŚK*

39
Józef Pankiewicz, Krajobraz z okolic Kazimierza Lubelskiego, *1891*, *olej, płótno*, *56 × 68,5 cm, MNK*

aspiracji, by powrócić do realistycznego obrazowania. Bogatszy jednak o lekcję Pissarra i Sisleya – mniej radykalnych od Moneta reprezentantów impresjonizmu – nasycił swe obrazy powietrzem, masy zieleni rozświetlił słonecznym blaskiem, na stogi siana rzucił oranżowe cienie. Malując skromne fragmenty mazowieckiego krajobrazu poszukiwał własnej wersji impresjonizmu, łączącej tradycje rodzimego realizmu z Monetowską metodą malowania. Udało mu się to osiągnąć w latach 1891-1892 podczas wakacji spędzonych w ziemskich majątkach Mokra Wieś i Chrzęsne. Tu powstały uznane za arcydzieła polskiej sztuki obrazy *Dzieci w ogrodzie* (1892), *Mokra Wieś – chłopiec w stawie* (1892) i *Poranek – sad w Chrzęsnem* (1892), kompozycje o zintensyfikowanych walorach luministycznych, afirmujące piękno natury i jej nieustanną zmienność. Światło przeobraża się tu w kolor, a kolor zostaje utożsamiony ze światłem. Trwałe miejsce w polskiej świadomości kulturowej zajęły drobne sylwetki stojących przy klombie dzieci, Tadeusza i Mieczysława Kotarbińskich, przyszłego filozofa i przyszłego malarza, które rzucają na ogrodową ścieżkę błękitne cienie przetkane smugami karminu. W pamięci zbiorowej Polaków pozostaje również postać chłopca brodzącego w stawie, którego srebrzystą taflę zmarszczyły rozchodzące się kręgi wody. Zaś rozjarzone oranżami i żółcieniami wnętrze sadu w Chrzęsnem stało się ikoną rodzimego impresjonizmu.

40
Władysław Podkowiński, Dzieci w ogrodzie, *1892*, *olej, płótno*, *47 × 62 cm, MNW*

Zapowiedzią tych dzieł był obraz *Lubin w słońcu* (1891), zbudowany strefowo, z sumarycznie potraktowanym pasmem złotego łubinu. Jeszcze bardziej syntetyczne formy nadał Podkowiński pejzażom powstałym w 1893 roku w Wilczycach, Bidzinach, Opatowie i Sobótce koło Sandomierza, spiętrzając horyzontalnie rozciągnięte plany pól i wzgórz. W *Krajobrazie z Sobótki* błękit nieba mieni się tonami różu, fioletu i zieleni, jakby odbijając chłodne barwy pól. Szorstka faktura podkreśla malarską materię obrazu. Rytm łagodnych wzniesień sandomierskiego krajobrazu ulega przetworzeniu w dekoracyjny, zharmonizowany układ płaszczyzn tworzonych przez przenikające się czyste barwy. W obrazie *Wilczyce – pole koniczyny* pagórek sprowadzony został do wielobarwnej płaszczyzny odciętej diagonalą oranżu od złocistej strefy pól. To znakomity przykład ambiwalencji właściwej sztuce malowania, przejaw napięcia pomiędzy chęcią odtworzenia zjawisk natury a potrzebą kreowania obrazu i akcentowania jego struktury. W widoku z Wilczyc artysta osiągnął stan idealnej równowagi tych dwu dążeń. Dziś w syntetycznym strefizmie pejzaży z Sobótki i Wilczyc widzimy zapowiedź kompozycyjnych rozwiązań wybitnych polskich symbolistów, nawet tak bardzo się różniących jak Wojciech Weiss i Jacek Malczewski. Swój pejzaż *Młode drzewko w Płaszowie* Weiss sprowadzi do abstrakcyjnego układu płaszczyzn czystej barwy, scalając kompozycję pionową nitką rachitycznego drzewka. Malczewski zaś zamknie nadwiślański krajobraz w wąskim, wertykalnym kadrze obrazu, równoważąc pionowy rytm smukłych topól horyzontalnym linearyzmem brzegów Wisły.

41
Władysław Podkowiński, Wilczyce – pole koniczyny, *1893*, *olej, płótno*, *64 × 81 cm, MNK*

42
Wojciech Weiss, Młode drzewko w Płaszowie, *1897*, *olej, płótno*, *44 × 39 cm*, *własność prywatna*

43
Jacek Malczewski, Krajobraz znad Wisły, *1904*, *olej, płótno*, *120 × 60 cm, MNK*

Poczucie swobody twórczej emanuje z malowanych przez Podkowińskiego w latach 1893-1894 studiów plenerowych. Artysta wprowadził w nich impastową fakturę i zintensyfikował barwy, zawężając pole widzenia i wybierając kadr obrazu w przypadkowy jakby sposób. Coraz silniejsza synteza form natury, coraz większa wyrazistość duktu pędzla, czynią Podkowińskiego prekursorem kilku znakomitych modernistów, by wymienić tylko Jana Stanisławskiego, Ferdynanda Ruszczyca i Konrada Krzyżanowskiego. Ta nowoczesność malarskiego widzenia, stanowiąca reminiscencję oglądanej w Paryżu wystawy „syntetystów” z młodym Gauguinem na czele, przejawiła się między innymi w pejza-

44
Władysław Podkowiński, Pejzaż (W ogrodzie), *1894, olej, płótno, 22 × 29 cm, MNK*

żowej notatce *W ogrodzie* (1894). O lekcji impresjonizmu świadczy tu asymetria kompozycji będąca efektem przypadkowości kadrowania. Zaskakuje dynamika i swoboda prowadzenia pędzla sumarycznie określającego formy roślinności i sylwetkę przesuniętej na skraj kadru kobiety. Zasadniczą część obrazu wypełnia abstrakcyjna płaszczyzna ogrodowej ścieżki, strefa bieli modulowanej żółcienią oraz błękitu muśniętego smugami zieleni i karminu.

Podkowiński nie mógł śledzić przeobrażeń następujących w dojrzałym malarstwie Moneta, nie widział słynnych serii *Topole* (1891), *Stogi* (1891), *Katedra w Rouen* (1893). Nie dożył powstania Monetowskich widoków londyńskiego parlamentu (1899-1901) i Wenecji (1908). Nie miał więc świadomości zachodzącego w sztuce wielkiego impresjonisty procesu autonomizacji koloru, nadawania plamie barwnej samoistnej ekspresji i zbliżania się do abstrakcji w malowanych pod koniec życia artysty w Giverny *Nenufarach* i *Ogrodach*. Wydaje się jednak, iż intuicyjnie wyczuł tkwiące w impresjonizmie możliwości rozwojowe wiodące ku rozwiązaniom bardziej nowoczesnym, zrywającym bezpośrednią więź z obserwowaną naturą. Zachował też, podpatrzoną zapewne w niektórych pejzażach Moneta, skłonność do kolorystycznego redukcjonizmu. Zawężając skalę barw śmiało pogłębiał bądź też łagodził wewnętrzne napięcia między tonami błękitu i zieleni, które dopełniał akcentami bieli, żółcieni i różu.

Kierunek przemian w sztuce Podkowińskiego z niezawodną intuicją przewidział Wojciech Gerson, koryfeusz malarstwa akademickiego i dawny mentor artysty: „impresjonizm stworzywszy sobie rodzaj metafizyki zmysłów, mieni się coraz częściej «nowym idealizmem»"[37]. Notowanie sensualnych doznań, chwytanie ulotnych wrażeń optycznych, rozkładanie barw na elementy widma słonecznego, by na powrót je syntetyzować w procesie percepcji wzrokowej – to wszystko Gerson uznał za „doprowadzenie do krańca subiektywizmu twórczego", któremu „przedmiot służy [...] tylko za pozór"[38]. W istocie naukowe przesłanki leżące u podstaw impresjonizmu przerodziły się w twórczości niektórych protagonistów tego nurtu w dążenie do wydobycia ekspresyjnej mocy barw. Takie stosowanie koloru mógł Podkowiński zaobserwować na wystawie „grupy impresjonistów i syntetystów" w Café Volpini, na której prezentował swe prace Gauguin, próbujący ponownie scalić plamę barwną, rozbitą przez impresjonizm na setki drobin. Ta sygnalizująca narodziny postimpresjonistycznych tendencji ekspozycja, ukazała Podkowińskiemu możliwość arbitralnego traktowania barw, wprowadzania tonów podporządkowanych bardziej logice kompozycji niż nakazowi wiernego odtwarzania zjawisk natury.

[37] W. Gerson, *Impresjonizm*, „Biblioteka Warszawska" 1891, t. 1, s. 96.

[38] Ibidem.

45
Leon Wyczółkowski, Kurhan na Ukrainie, *1894, olej, płótno, 39,5 × 72,5 cm, MLWB*

46
Leon Wyczółkowski, Kopanie buraków I, *przed 1893, olej, płótno, 51 × 67 cm, MNW*

Ewolucję w sposobie postrzegania pejzażu obserwujemy też w twórczości innego wychowanka Gersona, Leona Wyczółkowskiego. Długie pobyty artysty na Wołyniu i Podlasiu w latach 1883-1895, ukształtowały jego postawę realisty zauroczonego bezkresem stepu. Bezpośrednia obserwacja luministycznych zjawisk wyzwoliła kolorystyczną wrażliwość Wyczółkowskiego. Ważna też okazała się lekcja, jaką twórca wyniósł z retrospektywnej wystawy Moneta oglądanej w Paryżu w 1889 roku. W przeciwieństwie do Podkowińskiego i Pankiewicza, Wyczółkowski nie przejął dosłownie impresjonistycznej techniki. W malowanych w latach dziewięćdziesiątych scenach pracy ukraińskich chłopów – kopanie buraków, orka, połów ryb – analizował wzajemne oddziaływanie czystych barw, zestawiał tony ciepłe i zimne, zderzał żółcienie w partiach oświetlonych z błękitami i fioletami w strefie cienia. W rezultacie natężenie barw i moc kontrastów wraz z dynamicznym sposobem malowania i wzbogaconą impastami fakturą zdecydowały o ekspresyjnych walorach tych płócien.

47
Leon Wyczółkowski, Rybak, *1896, olej, płótno, 125 × 86 cm, MSL*

Twórcą najszerzej oddziałującej formuły symbolistycznego pejzażu stał się jednak Jan Stanisławski, który w 1897 roku objął katedrę malarstwa pejzażowego w nowo zreformowanej przez Juliana Fałata Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie. Stanisławski uczył swych studentów obcowania z naturą, wskazywał, jak pod zmienną powierzchnią luministycznych zjawisk odnajdywać metafizyczną istotę bytu. W kontemplacji fragmentu przyrody – kępy bodiaków czy słonecznika – malarz odkrywał symboliczny sens, w wycinku mikrokosmosu dostrzegając odzwierciedlenie struktury uniwersum. W jego pejzażowych notatkach ujęta na pierwszym planie pojedyncza roślina – kompozycyjnie wyeksponowana – streszcza w sobie „psychiczny" wyraz krajobrazu, uzmysławia jego duchowo-materialny wymiar. Syntetyzując ulotne wrażenia wzrokowe Stanisławski pokazał też swym uczniom, jak docenić samoistną wartość plamy barwnej bez uwalniania jej od funkcji mimetycznej, jak feerię obserwowanych barw podporządkować kolorystycznej strukturze obrazu. Najlepiej dostrzec to można w akwarelowych szkicownikach artysty. Prócz warsztatowych umiejętności młodzi twórcy, tacy jak Stanisław Kamocki, Stefan Filipkiewicz, Stanisław Czajkowski, Henryk Szczygliński, Iwan Trusz, Ludwik Misky i Henryk Uziembło, przejęli od mistrza umiłowanie rodzimego krajobrazu, zachwyt dla krakowskich Plant i podkrakowskiej wsi, ogromu Tatr i bezmiaru ukraińskich stepów, utożsamiając malowane fragmenty natury z polskością.

48
Jan Stanisławski, Ule przy zagrodzie, *własność prywatna*

W odbiorze współczesnych ta rozmaitość malarskich postaw i poszukiwań w obrębie symbolizmu współistniała z poezją neoromantyków, Wyspiańskiego, Asnyka, Tetmajera, Staffa, Leśmiana, Kasprowicza i Micińskiego. W niniejszej książce omówienie koncepcji twórczych Malczewskiego, Wyspiańskiego, Podkowińskiego, Wyczółkowskiego i Stanisławskiego, oraz malarskich fenomenów z nich się wywodzących i im pokrewnych, zostało dopełnione prezentacją zjawisk artystycznych, które wynikały z programowych deklaracji młodopolskiej literatury i stanowiły przejaw dążeń do zachowania narodowej tożsamości. Dotyczy to przede wszystkim fascynacji polskim ludem rozumianym jako źródło witalnych sił narodu, zauroczenia jego obyczajem i religijnością, pielęgnowanymi przezeń wierzeniami i legendami. Folkloryzm i chłopomania, pojmowane jako wyraz patriotycznych postaw, najpełniej wyrażone w dramacie Wyspiańskiego *Wesele* (1901), zyskały w malarstwie około 1900 roku wymiar współczesnego mitu. Barwność chłopskich strojów i malowniczość obrzędów współtworzyły wyidealizowany obraz polskiej wsi wpisanej w rodzimy pejzaż i rytmy natury, wsi utożsamianej z nienaruszoną enklawą polskości. Inną sferą spokoju i optymizmu stał się w malarstwie młodopolskim krąg rodzinny. Intymna aura mieszczańskiego salonu, przytulne wnętrze wiejskiego dworu, zamknięta przestrzeń podwórka, sielska atmosfera przydomowego ogrodu, wizerunki żon, dzieci i przyjaciół artystów, to znaki nadziei na odrodzenie w wymiarze indywidualnym i narodowym. Niniejsza książka stanowi wędrówkę po znamiennych dla sztuki Młodej Polski motywach i tematach, prezentuje formalne poszukiwania twórców, ukazuje zjawiska pokrewne i przeciwstawne postawy artystyczne[39]. Tworząc ciągi obrazów i sekwencje artystycznych wizji, prowadzi do kulturowego centrum Młodej Polski, do Krakowa, mówi o malarskich interpretacjach antycznych mitów i ludowych legend, opowiada o spowitych mrokiem pejzażach, śmierci i mistycyzmie, ale też o owładniętych przez demony zakątkach paryskiej metropolii, wnętrzach kawiarń i pracowni artystycznych, o odwiecznym majestacie Tatr, rozsłonecznionych krajobrazach Włoch i burzliwych morzach Północy, o pejzażu rodzimym i zmitologizowanej polskiej wsi, o sztucznych rajach mieszczańskich salonów i przydomowej arkadii.

Tak szerokiego rejestru tematów i różnorodności ikonograficznych wątków, podobnie jak wielości współistniejących ze sobą tendencji formalnych i konwencji obrazowania, nie sposób egzemplifikować jedynie za pomocą malarstwa sztalugowego. Stąd też zakres ilustrujących książkę prac sięga od malarskich notatek na małoformatowych tekturkach po realizacje monumentalne, projekty polichromii ściennych i witraży. Materiał ilustracyjny dopełniają też rysunki pastelami, równie bogate chromatycznie i równie wizyjne jak obrazy wykonane tradycyjnymi technikami malarskimi.

[39] Autorzy książki oparli swą analizę artystycznych tendencji Młodej Polski na fundamentalnej dla historii sztuki publikacji Wiesława Juszczaka *Malarstwo polskie. Modernizm* (Warszawa 1977), pewne wątki kontynuując i rozszerzając, inne streszczając lub reinterpretując. Ważnym punktem odniesienia dla prezentowanych w niniejszym tomie rozważań były katalogi wystaw polskiej sztuki modernistycznej, w pierwszym rzędzie *Symbolism in Polish Painting 1890-1914* (Detroit Institute of Arts, 1984, red. A. Morawińska) i *Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890-1914* (koncepcja i red. E. Charazińska i Ł. Kossowski, Muzeum Narodowe w Warszawie i Krakowie 1996/1997). Badawczych tropów dostarczyły autorom także bogato ilustrowane albumy, m.in. *Młoda Polska* autorstwa Stefanii Krzysztofowicz-Kozakowskiej (Kraków 1999).